

## Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale

Irène Perelli-Contos

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500812ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500812ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Résumé de l'article

Malgré leurs méthodes différentes, Stanislavski et Meyerhold se rejoignent sur un point capital: fonder l'art théâtral sur des bases scientifiques, mettant ainsi fin aux mythes du talent et de l'inspiration. Pour le réaliser, ils fondèrent des écoles destinées à la formation de l'acteur, où une pédagogie originale et rigoureuse était, pour la première fois, appliquée. De ce fait, ils peuvent être considérés comme les pionniers non seulement du théâtre russe mais aussi du théâtre contemporain occidental.

### Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Perelli-Contos, I. (1988). Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale. *Études littéraires*, 20(3), 13–25. <https://doi.org/10.7202/500812ar>

## STANISLAVSKI ET MEYERHOLD : PIONNIERS DE LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE

---

*irène perelli-contos*

---

« La nostalgie est une particularité de l'activité artistique du XX<sup>e</sup> siècle et une définition utile en particulier pour le théâtre <sup>1</sup> ». Toutes les grandes révolutions scéniques de notre siècle sont, en effet, dues à cette « nostalgie » ou « passion de retour » — dont le prototype fut celle d'Ulysse — que les praticiens du théâtre ont, tôt ou tard, éprouvée dans leur quête des nouvelles formes théâtrales. Le théâtre grec antique, le théâtre de l'Extrême Orient, les Passions du Moyen-Âge, la Commedia dell'Arte, les rituels primitifs furent, entre autres, les « Ithaque » de nos « Ulysse » de la scène.

À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle et surtout après l'invention du Cinéma, il était devenu urgent de redéfinir le théâtre en lui conférant une identité nouvelle, dictée par l'esprit du temps. L'invention de formes inédites est apparue comme une nécessité pour faire sortir le théâtre de sa stagnation causée surtout par la prolifération des mass-média. Si le théâtre est ce qu'il est aujourd'hui, il le doit aux recherches passionnées des pionniers de la scène du début de notre siècle qui, poussés par cette passion de retour aux sources, ont puisé dans les formes traditionnelles du théâtre des éléments qui leur ont permis de révolutionner la scène. Ces pionniers, K. Stanislavski,

V. Meyerhold, E.G. Craig, A. Appia, J. Copeau, A. Artaud — pour ne mentionner que quelques-uns — sont, à leur tour, la source vers laquelle se tournent les praticiens et les théoriciens contemporains qui, animés par la même passion de retour, y puisent des éléments susceptibles d'alimenter leur expérimentation scénique.

Multiples et ardues sont les voies de la création théâtrale et ce qu'on voit sur la scène n'est, en fait, qu'un répit dans la processus créatif. On peut à la limite dire que l'histoire du théâtre est moins l'histoire des spectacles que celle de ce creusement éperdu des voies toujours nouvelles, opéré par ceux que l'on appelle les grands maîtres.

Le qualificatif « grand maître », dans le domaine du théâtre, désigne non seulement celui qui réalise un spectacle original, mais surtout le pédagogue, l'éducateur pour qui le théâtre ne constitue pas un îlot pour l'expérimentation artistique, mais fait partie intégrante de la réalité socio-culturelle en tant que laboratoire de la formation de l'homme nouveau. C'est ainsi que le théâtre contemporain rejoint les grandes traditions théâtrales du passé et c'est dans ce sens que Stanislavski et Meyerhold nous intéressent particulièrement aujourd'hui.

La recherche théâtrale, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est en effet caractérisée par la formation des lieux pédagogiques, des écoles qui développent la créativité en imposant une discipline et une éthique rigoureuses. Cependant on ne doit pas considérer ces écoles comme des refuges lorsque la créativité fait défaut. Au contraire, elles ont été et continuent d'être les foyers vivants de la transmission du savoir artistique dont l'acquisition se concrétise par l'expérimentation, permettant, en même temps, aux participants de faire des choix parmi les multiples voies qui s'ouvrent devant eux.

L'école se présente alors comme un point de départ, un tremplin pour une créativité non plus hasardeuse mais basée sur la connaissance scientifique des lois et des tensions qui la fondent. Dès lors le talent, notion ambiguë et abstraite, est relégué au second plan et remplacé par le travail d'apprentissage « training ». Ce stade préparatoire de la formation physique et spirituelle de l'acteur consiste en l'étude, par l'entraînement, des lois fondamentales de la création théâtrale, abandonnées auparavant « au talent, à l'intuition, au dilettantisme effréné de

chacun<sup>2</sup> ». L'acteur devient ainsi, par sa formation préalable à l'exercice de son art, un professionnel.

Plusieurs méthodes existent, élaborées par chaque école selon sa philosophie particulière et ses buts. Par conséquent les fonctions du training sont multiples, variant selon les écoles mais aussi selon les différentes cultures<sup>3</sup>.

Au début du siècle, Stanislavski<sup>4</sup> fut un des premiers à sentir la nécessité d'une formation préalable qui aiderait l'acteur



*Stanislavski.*

à trouver sa manière personnelle d'expression et à faire « surgir l'inspiration quand l'affiche le réclame<sup>5</sup> ». Il a ainsi conçu le projet d'un guide pratique de la technique corporelle et spirituelle de l'acteur, dont il n'a pu terminer qu'une partie. C'est cette partie d'un projet vaste mais inachevé, qu'on appelle, par consensus, le « Système », élaboré dans quelques volumes<sup>6</sup> et que l'on peut diviser en deux parties :

A. *Le travail de l'acteur sur lui-même*

- 1) *le revivre* (basé sur l'appareil psychique de l'acteur)
- 2) *l'incarnation* (basée sur l'appareil physique de l'acteur)

B. *Le travail de l'acteur sur le rôle*

(fondé sur la méthode des « actions physiques »)

Dans la première partie Stanislavski analyse en détail, sous forme de journal de bord d'un apprenti-acteur, l'entraînement quotidien en groupe, sous la direction du maître. Dans la seconde partie, composée de notes de mise en scène de trois pièces<sup>7</sup> montées par lui-même, il propose la méthode des actions physiques comme le moyen le plus sûr pour saisir le personnage dans sa vérité psychique et physique. Car le problème de l'acteur stanislavskien n'est pas de jouer bien, mais juste, et à partir du juste d'atteindre le vrai<sup>8</sup>. Pour y arriver, il faut que l'acteur puisse contrôler le phénomène de l'inspiration, principe de toute création artistique. En effet, la particularité de la pratique théâtrale réside, selon Stanislavski, dans le surgissement forcé mais aux allures spontanées, de l'inspiration. Par conséquent, le renouvellement sans cesse répété de cette dernière, comporte des risques de stagnation et menace d'anéantir la vérité du jeu.

Partant de cette constatation, Stanislavski pose le contrôle de l'inspiration comme point de départ du Système, dont le but est la création subconsciente à travers la technique consciente. Dans le langage stanislavskien, le terme subconscient signifie le complexe incontrôlable de sentiments, que l'acteur doit apprendre à stimuler volontairement et à faire surgir « naturellement », dans la situation non naturelle de la scène. Autrement dit, le training stanislavskien vise à apprendre à l'acteur à contrôler l'incontrôlable, au moyen d'une technique consciente qui, contre toute inspiration hasardeuse, permet la création subconsciente. Il met ainsi en relation les appareils physique et psychique de l'acteur où, contrairement à ce que

l'on pourrait penser, le sentiment est conduit par l'action physique. Cette dernière est en effet la seule chose que l'acteur peut exécuter sur la scène, avec une vraisemblance et une assurance certaines.

Chaque action physique a un but qui répond aux questions : qu'est-ce que je fais ? pourquoi je le fais ? comment je le fais ? Les réponses déterminent l'action et rendent le comportement du personnage raisonnable et vraisemblable. Néanmoins, pour que l'action soit correctement exécutée, il lui faut une justification intérieure, la différenciant ainsi du cliché, et une concordance avec le super-objectif (de la représentation), axe imaginaire conduisant, à travers toutes les actions particulières des personnages, au but suprême de la représentation. Tout écart individuel du super-objectif détruit l'unité de la pièce et le personnage paraît faux.

Compte tenu que tout état psychologique s'exprime par le corps et que toute action a une motivation, la logique des actions physiques peut faire comprendre au spectateur les motivations psychologiques du personnage. Le choix des actions physiques, en conformité avec le super-objectif et contre toute intuition personnelle, constitue donc la base de la construction du personnage. Ce dernier est considéré comme accompli, seulement lorsque l'acteur sait à chaque moment ce qu'il fait et pourquoi il le fait. C'est la connaissance du faire qui stimule le sentir et non le contraire.

Le travail de l'acteur devient un processus conscient, laissant une mince marge à la spontanéité et à l'imprévisible, dont l'émergence éventuelle dépend de la présence d'un public et du contact particulier avec lui. L'inspiration, longtemps considérée comme le point de départ spontané et naturel de l'interprétation d'un personnage, est, chez Stanislavski, le résultat d'un travail ardu, permettant à l'acteur d'arriver à la faculté suprême de son art, qui consiste à revivre la vie du personnage et à l'incarner sur la scène, avec la même intensité et vérité, tous les soirs.

Si Antoine<sup>9</sup> est considéré comme le « père » du théâtre contemporain, en tant que pionnier de l'art de la mise en scène comme activité théâtrale prédominante qui donne sens à la représentation, Stanislavski l'est aussi, mais en tant qu'instigateur d'une pédagogie théâtrale rigoureuse. Par son œuvre, il a mis en échec le mythe du talent, en démontrant que l'art de l'acteur

est le résultat d'un travail d'apprentissage ardu, d'une éducation ainsi que d'une éthique indispensable à tout travail collectif.

Il importe de noter ici qu'au début de ses recherches Stanislavski avait basé le processus de la création du personnage sur un travail intérieur, exclusivement psychologique. Cette première étape de son œuvre est la plus connue et elle est souvent prise, faute de traduction intégrale de ses écrits, pour le Système. Cependant, ce grand pédagogue, qui savait non seulement donner des leçons mais aussi en prendre, a eu, à la fin de sa vie, la perspicacité de renverser son approche et de reconnaître, à l'instar de son élève Meyerhold, l'importance de l'aspect physiologique de l'acteur presque totalement occulté par la tradition théâtrale européenne. Nonobstant ce point commun, leur théories respectives demeurent complètement divergentes. Car, tout en renversant son approche, Stanislavski maintient toujours que « l'essentiel est, bien entendu, non la tâche physique mais la psychologie la plus raffinée <sup>10</sup> » : l'introduction dans son système de la méthode des actions physiques ne vise qu'à mieux cerner la psychologie du personnage, en fournissant à l'acteur un outil solide pour une « incarnation » efficace.

C'est justement contre cet attachement à la psychologie du personnage et sa mise en relation avec le psychisme de l'acteur, que Meyerhold <sup>11</sup> s'est insurgé. Construire l'édifice théâtral sur une base psychologique revient à bâtir une maison sur le sable, disait-il <sup>12</sup>.

Je n'ai pas l'intention ici d'aborder Meyerhold comme on le fait d'habitude, c'est-à-dire en le mentionnant lorsqu'il est question de la deuxième étape du système stanislavskien. Car cet acteur, metteur en scène et pédagogue génial, ayant suivi et assimilé parfaitement l'enseignement de Stanislavski — selon les dires de celui-ci — a su révéler ses failles et proposer une autre approche pédagogique, complètement différente de celle de son maître.

Par ailleurs, en proposant l'effet de la distanciation avant Brecht et la primauté du corps de l'acteur avant Artaud, il peut être considéré comme le précurseur des plus importants courants du théâtre contemporain. Les « Ithaque » de ce grand aventurier de la scène (Commedia dell'Arte ainsi que toute forme populaire du théâtre, le théâtre japonais Kabuki, etc.) indiquent clairement son option pour un théâtre qui met l'accent

sur l'importance de la présence physique de l'acteur et qui se passe de toute ressemblance avec la vie réelle.

La compréhension de l'œuvre de Meyerhold (composée surtout d'articles, de conférences, de notes de mises en scène) pose cependant un problème, dû au fait qu'il n'était pas un théoricien. Il y a peu d'ordre dans ses écrits et son enseignement nous est parvenu grâce à des notes prises par ses élèves. Nonobstant ce problème, son écriture claire et précise — propre à un praticien — permet, si l'on y met de l'ordre, de dresser les lignes directrices suivantes de sa conception du théâtre :

- a) un théâtre « théâtral » fondé sur les conventions du jeu, et qui est contre le procédé de l'illusion ;
- b) un spectateur qui complète, par l'imagination, le dessin des allusions données sur la scène ;
- c) un acteur qui, libéré du psychologisme, a comme tâche de développer des actions scéniques en utilisant les moyens expressifs de son corps.

Luttant, sa vie durant, contre l'illusion de la réalité sur scène, il prône le « théâtre de la convention » qui oppose au monde subjectif du théâtre naturaliste, un monde objectif, basé sur les lois propres au théâtre et non sur celles de la réalité. Le théâtre est, selon lui, une réalité artistique autonome, un artifice qui doit s'avouer comme tel, en montrant ses conventions ouvertement, au lieu de vouloir ressembler à la vie réelle, (cf. théâtre naturaliste). Le processus de la création théâtrale ne consiste pas à représenter la vie telle qu'elle est, sans faire subir le moindre remaniement aux faits accumulés par les observations ; il vise plutôt, après avoir aspiré tous les sucs de la vie » à « reconstituer le monde qui doit être avant tout déformé, puis de nouveau restauré, mais après avoir été retravaillé de façon créatrice », c'est « selon des lois propres au théâtre que ce monde s'élabore <sup>13</sup> ».

Projet donc nettement politique (dans le sens large du terme) qui propose une forme nouvelle adaptée aux conditions de la réalité post-révolutionnaire. Par conséquent, la prise en considération du contexte socioculturel des années 20 aide à faire comprendre l'originalité et l'importance de l'œuvre de Meyerhold.

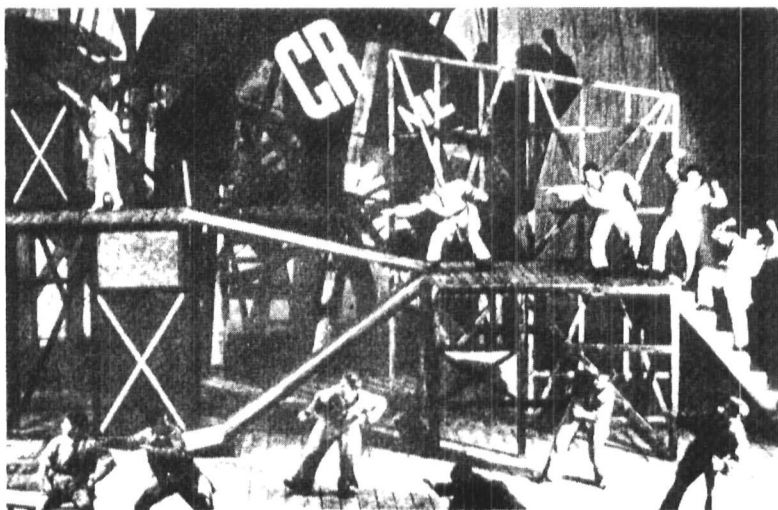
Tout au long de cette période tumultueuse, il reste le personnage le plus important de la vie théâtrale, admiré et contesté



à la fois. Supprimant coulisses, rideaux, rampe, costumes, décors, il n'innove pas, il révolutionne en mettant en question toute la tradition théâtrale : « par qui les lois propres au théâtre sont-elles édictées ? Et pourquoi faut-il que nous nous y conformions ? Les lois données autrefois au théâtre doivent être revues à la lumière de la nouvelle conception du monde <sup>14</sup> ».

Cette nouvelle conception du monde, formée par le développement de l'industrie, de la technique et de la machine, inspire un mouvement artistique entièrement nouveau, le Constructivisme <sup>15</sup> qui, ayant pour but de produire des objets utiles, emploie les procédés de l'industrie et les inventions de la technologie. Une nouvelle esthétique se dessine, favorisant l'utile et le fonctionnel au lieu du beau et luttant pour un art-construction-de-la-vie. Pour les nouveaux contenus, suggérés par l'esprit du temps, il fallait nécessairement des formes nouvelles. Le Constructivisme fut la plus originale de ces formes et la plus représentative, par le fait qu'il a su traduire la fascination exercée, à cette époque, par la technologie et les machines.

Prôné par les peintres cubo-futuristes <sup>16</sup> il a toutefois eu son application la plus heureuse au théâtre, qui devient ainsi une sorte d'atelier d'usine, où les « ouvriers » sont en train de



*Scène constructiviste.*

construire l'avenir. En effet, les constructivistes, après avoir dépouillé la scène de tout élément réaliste et illusionniste, y ont dressé des structures abstraites, lui donnant l'aspect d'un lieu en construction. Sur cette scène dénudée de tout décor inutile, les structures (plans inclinés, passerelles, plates-formes, roues, etc.) n'ont qu'une seule fonction : elle servent d'outils à l'acteur qui, comme un ouvrier, les utilise pour organiser et travailler son matériau.

L'art de l'acteur est ainsi fondé sur l'organisation de son matériau, c'est-à-dire son corps, mécanisme vivant, dont il doit apprendre le fonctionnement afin de pouvoir en utiliser au maximum les moyens expressifs, car il constitue, selon Meyerhold, le seul garant possible pour l'efficacité du jeu. Le jeu consiste en l'exécution d'une consigne déterminée, dans les plus brefs délais. Pour cela, l'acteur doit posséder nécessairement une capacité de réponse à l'excitation des réflexes : il doit pouvoir reproduire dans les sensations, dans les mouvements et dans les mots une consigne reçue de l'extérieur. Autrement dit, Meyerhold fait une application, dans le domaine du théâtre, de la « théorie des réflexes » de son contemporain et compatriote Pavlov.

Le complexe organisé des manifestations de l'excitabilité, constitue le jeu meyerholdien, fondé sur la prémisse que tout état psychologique est conditionné par certains processus physiologiques : « si j'ai pris l'attitude d'un homme affligé, alors je peux m'affliger <sup>17</sup> ».

Mais ce jeu, privilégiant la dynamique corporelle de l'acteur, n'en fait pas pour autant un simple virtuose du mouvement. Le sentiment naît d'un conditionnement physique : en trouvant l'état physique qui convient à un personnage, l'acteur réussira à faire naître en lui les points d'excitabilité qu'il colorera ensuite de sentiments.

Mais l'essentiel dans le théâtre meyerholdien ne réside pas dans le personnage : c'est « la pensée fondamentale » qu'il faut donner sur la scène <sup>18</sup> et qui sera matière à réflexion pour le public. Pour remplir cette tâche, l'acteur doit choisir entre deux possibilités : se faire l'avocat ou le procureur du personnage <sup>19</sup>, au lieu de s'identifier à lui. Une orientation politique, constante et précise, lui est alors indispensable, afin de penser « au nom de quoi <sup>20</sup> » il construit un tel rôle ou un tel spectacle. Sa conception du monde entraînera la conscience et l'efficacité

de sa tâche et, lorsqu'il aura résolu ce problème, il pourra alors commencer à travailler.

Il s'agit là d'une entreprise extrêmement complexe, compte tenu du fait que l'acteur travaille sur un matériau qui est en lui. La formule de Meyerhold sur ce sujet,  $N = A_1 + A_2$ <sup>21</sup> reste



*Biomécanique.*

célèbre, où  $N$  = acteur,  $A_1$  = constructeur qui donne des ordres et  $A_2$  = le corps qui réalise les ordres du constructeur. S'opposant au training stanislavskien centré sur l'exploration de l'état psychoaffectif de l'acteur, Meyerhold propose une nouvelle méthode d'entraînement, la biomécanique, susceptible de procurer à l'acteur une connaissance scientifique de son matériau, dans le but de le rendre apte à réaliser, rapidement et avec précision, les consignes reçues de l'extérieur.

Inspirée de la théorie de F.W. Taylor<sup>22</sup>, la biomécanique consiste en douze séquences, quasi acrobatiques, auxquelles l'acteur doit s'exercer pour savoir mobiliser tous ses moyens. À cela s'ajoute un arsenal de pratiques auxiliaires (danse, rythmique, escrime, boxe, etc.) qui lui permettent de modeler son corps et le rendre prêt à réaliser des actions et réactions précises.

Le taylorisme, méthode d'organisation scientifique du travail, est applicable au théâtre comme à tout travail ayant pour but la production maximale dans un minimum de temps. Il aide l'acteur à faire l'économie du temps par le choix de mouvements précis, lui permettant un rendement maximal. L'acteur doit, à l'instar de l'ouvrier, coordonner son jeu avec les conditions de la production, de sorte que son travail devienne « une production nécessaire à la bonne organisation du travail de tous les citoyens<sup>23</sup> ». La connaissance des lois de la biomécanique lui permet de savoir comment utiliser tous ses moyens expressifs et comment les diriger vers le spectateur « de façon à ce que les idées qui sont posées à la base du spectacle atteignent le public<sup>24</sup> ».

L'idée, la pensée qui se transmet d'un cerveau à un autre<sup>25</sup>, constitue la base du théâtre meyerholdien. Mais pour que cette pensée passe à l'auditoire, il faut que les moyens d'expression de l'acteur soient perfectionnés. D'où l'importance de la biomécanique comme méthode d'entraînement, découlant de la nécessité de poser la technologie sur le même plan que l'idéologie, car celle-ci « n'est forte dans une œuvre artistique que lorsque la technologie se tient à la hauteur<sup>26</sup> ».

Chaque spectacle est, par conséquent, déterminé par la pensée centrée à la fois sur la pleine conscience du rôle et sur la connaissance de la nature particulière du public : « Le même spectacle, préparé dans un plan déterminé, différera selon l'auditoire dans ses nuances, dans certains passages<sup>27</sup> ».

Un tel théâtre n'est évidemment plus une simple distraction, mais devient quelque chose d'essentiel et de nécessaire. Il participe activement à la construction de la nouvelle société et établit des rapports de réciprocité avec le spectateur afin que celui-ci, « après avoir vu tel ou tel spectacle, devienne un partisan des idées exprimées dans le spectacle donné <sup>28</sup> ».

L'œuvre de Meyerhold, longtemps méconnue, suscite actuellement un intérêt particulier. Notre époque est en train de « découvrir » ce pédagogue, qui a voulu donner à l'art théâtral des bases scientifiques, en conformité avec l'esprit de son siècle.

Depuis le début du siècle et jusqu'à nos jours, la problématique de la pédagogie théâtrale en Occident débouche sur deux grandes voies, dont la première rattache l'expressivité de l'acteur à des critères psychologiques et la deuxième à des principes physiques, connaissables et contrôlables.

En proposant un entraînement qui vise l'exploration de l'état psycho-affectif de l'acteur, afin qu'il puisse incarner efficacement des personnages, Stanislavski est incontestablement le pionnier de la première voie. Son Système, expliquant dans le moindre détail la technique consciente nécessaire à l'acteur pour une création subconsciente, constitue la base de l'éducation dans la plupart des écoles d'art dramatique.

En préconisant un entraînement complètement différent, qui vise la connaissance scientifique de la mécanique du corps de l'acteur, afin que ce dernier puisse contrôler son matériau, Meyerhold ouvre la deuxième voie. La biomécanique, comprise à sa juste valeur, c'est-à-dire comme méthode d'entraînement et non comme recette transportable sur la scène, fait partie de l'entraînement dans les écoles ou laboratoires qui mettent l'accent non sur l'interprétation, mais sur la présence physique de l'acteur.

*Université Laval*

#### Notes

<sup>1</sup> Nicolas Savarese, « Nostalgie » dans E. Barba et N. Savarese, *Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries Contrastes, 1985, p. 162.

- <sup>2</sup> Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie théâtrale, 1965, p. 223.
- <sup>3</sup> Richard Schechner, *Between theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985. Dans le chapitre 5 (p. 213-260), R. Schechner énumère six fonctions du « training » selon les cultures.
- <sup>4</sup> Konstantine Sergheïevitch Alekseïev dit Stanislavski (1863-1938). Acteur et metteur en scène russe, il fonde en 1898 avec V. Némirovitch-Dantchenko le Théâtre d'Art de Moscou.
- <sup>5</sup> Stanislavski, *op. cit.*, p. 224.
- <sup>6</sup> Le Système est élaboré en cinq volumes dont trois sont traduits en français : *la Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963 ; *la Construction du personnage*, Paris, O. Perrin, 1966 ; *la Mise en scène d'Othello*, Paris, coll. « point n° 42 », 1973.
- <sup>7</sup> Les trois pièces en question sont : *Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïendov, *Othello* de Shakespeare et *Le Révizor* de Gogol. C'est seulement les notes de mise en scène de la deuxième qui sont traduites en français (*op. cit.*, n° 6).
- <sup>8</sup> Stanislavski, *Mise en scène d'Othello*, *op. cit.*, p. 210.
- <sup>9</sup> André Antoine (1858-1943) metteur en scène français, fondateur du Théâtre-Libre qu'il dirige de 1887-1894 ; il essaie de créer sur la scène l'impression de la vie.
- <sup>10</sup> Stanislavski, *op. cit.*, p. 209.
- <sup>11</sup> Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940), metteur en scène et acteur russe. Élève de Stanislavski, il dirige le premier studio du Théâtre d'Art. En 1920, il est directeur du T.E.O. (section du théâtre auprès du Commissariat à l'Instruction Publique). En 1921, il proclame l'« Octobre théâtral » et participe au mouvement d'Agit-prop. En 1923, il ouvre son propre théâtre, le T.I.M., à Moscou.
- <sup>12</sup> Meyerhold, *Écrits sur le théâtre II*, Lausanne, coll. « Théâtre années vingt », l'Âge d'homme, la Cité, 1975, p. 80.
- <sup>13</sup> Meyerhold, *Écrits sur le théâtre III*, Lausanne, coll. « Théâtre années vingt », l'Âge d'homme, la Cité, 1980, p. 70.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 71.
- <sup>15</sup> Le centre du Constructivisme fut la revue L.E.F. (front gauche de l'art) fondée en 1922 par le poète V. Maïakovski proche collaborateur de Meyerhold.
- <sup>16</sup> Le Cubo-futurisme était une des quatre tendances du Futurisme russe.
- <sup>17</sup> Meyerhold, *Écrits sur le théâtre III*, *op. cit.*, p. 151.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 93.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 148.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 93.
- <sup>21</sup> Meyerhold, *ibid.*, p. 79.
- <sup>22</sup> F.W. Taylor (1856-1915) ingénieur américain, promoteur de l'organisation scientifique du travail.
- <sup>23</sup> Meyerhold, *ibid.*, p. 79.
- <sup>24</sup> Meyerhold, *ibid.*, p. 146.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 137.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 137.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 140.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 140.